

### Zugzwänge des Erzählens: Zur Relation von Oral History und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds Roman Austerlitz

Mosbach, Bettina; Pethes, Nicolas

Veröffentlichungsversion / Published Version  
Zeitschriftenartikel / journal article

**Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:**  
Verlag Barbara Budrich

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mosbach, B., & Pethes, N. (2008). Zugzwänge des Erzählens: Zur Relation von Oral History und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds Roman Austerlitz. *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 21(1), 49-69. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-270174>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

# Zugzwänge des Erzählens

Zur Relation von Oral History und Literatur  
am Beispiel von W.G. Sebalds Roman *Austerlitz*

Bettina Mosbach und Nicolas Pethes

## 1. Oral History und Literatur

In den jüngeren Diskussionen der Psychologie, der Geschichte und der Literaturwissenschaft hat es sich eingebürgert, zwei Forschungsgebiete als interdisziplinäre Schnittmenge aller drei Fachrichtungen zu betrachten: erstens die Formen und Funktionen kollektiver Gedächtnisbildung, zweitens die Analyse narrativer und metaphorischer Strukturen im Prozess der entsprechenden Rekonstruktionsversuche des Vergangenen. Erinnern und Erzählen sind, so scheint es, gleichermaßen von psychologischem, historischem und literarischem Interesse, insofern Vergangenheitsnarrative die Konstitution subjektiver wie sozialer Identitäten (Polkinghorne 1988, Straub 1998), die Beschreibung historischer Erfahrungswelten (White 1991, White 1990) und die Struktur fiktionaler Erzähltexte (Nünning 1995, Erll/Nünning 2005) prägen.

Die Affinitäten zwischen narrativer Psychologie, Geschichtswissenschaft und Literatur scheinen auf der Hand zu liegen und insbesondere für die Praxis der Oral History einschlägig zu sein, insofern der Schwerpunkt hier auf dem Erfahrungsaspekt von Geschichte liegt: Die Befragung der Zeitzeugen historischer Prozesse evoziert die narrative Entfaltung subjektiv erlebter Geschichte. Diese Dimension musste in der klassischen Geschichtsschreibung weitgehend ausgeblendet bleiben, da ihr weder psychologische Konzepte der Subjektkonstitution noch narratologische der Erzählkonstruktion zu Gebote standen.

Der damit zusammenhängende Mangel wurde innerhalb der Oral-History-Forschung mit Blick auf die Psychologie durchaus behoben: Zum einen, indem die Theorie der Oral History die individual- wie sozialpsychologischen Voraussetzungen und Konsequenzen der Interview-Situation reflektiert hat, insbesondere hinsichtlich des Vorwurfs der Konstruktion und Subjektivität derartiger Quellen. So beschreibt etwa Fritz Schütze das Ideal des biographischen Interviews als eine freie Stegreiferzählung, in deren Verlauf sich der erzählende Interviewpartner selbst unter charakteristische „Zugzwänge“ setzt. Demzufolge entstehen die biographischen Erzählungen im Kontext eines Interviews nicht zuletzt durch eine in der interviewspezifischen Interaktion begründete Erwartungshaltung, dass eine Geschichte auf einen Abschluss hin erzählt wird (Kallmeyer/Schütze 1977). Zum anderen hat die psychologische Forschung Erinnerungsprozesse in solchen Befragungszusammenhängen beleuchtet. Besondere Aufmerksamkeit erregte dabei das Phänomen der nachträglichen Konstruktion einer vermeintlich erinnerten Vergangenheit (Welzer 2002). Es bestätigt die grundsätzliche

psychologische Einsicht, dass Erinnerungen von Einbildungen überlagert werden, die von Freuds Beobachtung von Deckerinnerungen über Bartletts Theorie schemabasierter Verzerrungen und den *misinformation effect* bis hin zur *false-memory*-Debatte über Zeugenaussagen in Missbrauchsprozessen reicht (Schacter 1995). Die amerikanische Psychologin Marianne Hirsch hat für diese Zusammenhänge das Schlagwort der *postmemory* geprägt, worunter sie Erinnerungen an Ereignisse versteht, die einem lediglich erzählt wurden, die man aber durch die wiederholten Erzählungen für selbst erlebt hält (Hirsch 1997, Loftus 1999).

Dieser unmittelbaren und durchaus problembewussten Kooperation von Psychologen und Historikern zu den Problemen der Zeitzeugenbefragung stehen auf Seiten der Affinitäten zwischen Oral History und literarischen Erzähltexten noch keine vergleichbaren Untersuchungen zur Seite. Dies ist umso erstaunlicher, als die Kategorien der Subjektivität und der Erzählung in beiden beteiligten Disziplinen mittlerweile ohne Einschränkung als interdisziplinäres Forschungsfeld angesehen werden (Nünning 2002). Es scheint, dass sich diese Ansicht auf die Übereinkunft beschränkt, dass es sich bei der narrativen Identitätskonstitution um einen gleichermaßen historisch wie literarisch relevanten Prozess handelt. Die Frage, inwieweit literaturwissenschaftliche Einsichten über Erzählstrukturen die Analyse von Zeitzeugeninterviews befördern könnten, oder ob umgekehrt die Kenntnis der Oral History dem Verständnis literarischer Texte dienlich wäre, wurde weder in der Geschichts- noch in der Literaturwissenschaft je explizit gestellt.<sup>1</sup>

Der vorliegende Beitrag möchte diese Frage aus literaturwissenschaftlicher Sicht aufgreifen und anhand eines Beispiels zeigen, welche Konsequenzen es für unser Verständnis von Literatur und Geschichte haben kann, wenn sich in einem literarischen Text Strukturen und Probleme der Oral History nachweisen lassen. Dieser Nachweisversuch stößt insofern auf ein breites Untersuchungsfeld, als viele Texte der jüngsten Gegenwartsliteratur dokumentarische Verfahren im Rahmen ihrer ästhetischen Repräsentation vergangener Ereignisse einsetzen. Photographien und Dokumente werden mit fiktionalen, oftmals autobiographisch geprägten Erzähltexten verschaltet. Im Zentrum dieser Texte steht vielfach die Rekonstruktion einer Familiengeschichte, die ihrerseits im Zusammenhang mit einer Verortung der persönlichen Autobiographie steht – eine Literarisierung des kommunikativen Gedächtnisses also, die sich in einer spezifischen Virulenz des Generationenromans in der Gegenwartsliteratur niederschlägt (Eigler 2005, Assmann 2007, 72-95). Derartige genealogische Recherchen geben einen Erzählrahmen vor, in dem verschiedene Konstellationen einer mündlichen Übermittlung von Vergangenheit inszeniert werden. Nicht selten besteht eine solche Konstellation aus einer Gesprächs- oder expliziten Interviewsituation zwischen Vertretern verschiedener Generationen – so z.B. im Fall der Befragung von Gesine Cresspahl durch ihre Tochter Marie zur Geschichte ihrer Familie von der Weimarer Republik über das Dritte Reich bis in die DDR in Uwe Johnsons *Jahrestagen* (1972-1982; vgl. Butzer 1998).

---

<sup>1</sup> Gleiches gilt auch für die Bezüge zwischen narrativer Psychologie und literarischer Narratologie, die zwar allenthalben gesehen und in ihrer Bedeutung für die Differenzierung von Identitätskonzepten hervorgehoben werden, dabei aber den Stellenwert dieser Parallelen für das Verständnis literarischer Texte eigentümlich offen lassen (Meister 2005). Nicht zuletzt deshalb beharren Autoren wie Dieter Thomä (2007) auch auf der kategorialen Differenz zwischen alltäglichem und literarischem Erzählen.

Auch der Roman *Austerlitz* des 2001 verstorbenen Literaturwissenschaftlers und Schriftstellers W.G. Sebald, der im folgenden auf das umrissene Problemfeld bezogen werden soll, inszeniert eine Gesprächskonstellation, die der eines biographischen Interviews verwandt ist: Ein Ich-Erzähler, dessen Identität mit dem Autor durch Anspielungen suggeriert wird, begegnet im Laufe von dreißig Jahren auf verschiedenen Reisen wiederholt einem Mann namens Jacques Austerlitz, der ihm bei einer Begegnung in den 1990er Jahren die eigene Lebensgeschichte zu erzählen beginnt. Austerlitz ist jüdischer Abstammung und wurde 1939 im Alter von fünf Jahren durch einen britischen Kindertransport vor der Deportation aus Prag gerettet. Das Kind wächst unter anderem Namen bei christlichen Pflegeeltern in Wales auf und verliert, traumatisiert durch seine plötzliche Entwurzelung, jede Erinnerung an die eigene Herkunft und an die zurückgelassenen Eltern. Seinen richtigen Namen – nicht aber seine Herkunft – erfährt Austerlitz am Ende der Schulzeit. Als Bauhistoriker spezialisiert sich der Protagonist auf die Geschichte von Festungsarchitekturen, wobei die jüngere Zeitgeschichte aus seinen Forschungen explizit ausgeblendet bleibt. Im fortgeschrittenen Erwachsenenalter führt schließlich ein Nervenzusammenbruch zur fragmentarischen Bewusstwerdung der vergessenen Vorgeschichte. Erinnerungsbruchstücke führen Austerlitz auf die Spur seiner Herkunft nach Prag, wo er auf seine frühere Gouvernante trifft. Sie erzählt ihm die vergessene Geschichte seiner Kindheit und die seiner Eltern, die bald nach seiner Verschickung deportiert wurden.

Die autobiographische Erzählung des Protagonisten wird eingerahmt und vermittelt durch die Erinnerungserzählung des Ich-Erzählers, der seine Reisen und die Umstände seiner Begegnungen mit Austerlitz rekapituliert. So wird Austerlitz' Autobiographie, die den weitaus größten Teil des Textes einnimmt, ausschließlich durch den Ich-Erzähler verbürgt, der sie über weite Strecken in Form unmarkierter direkter Rede reproduziert. Die obenstehende Zusammenfassung der Biographie führt insofern in die Irre, als Austerlitz' Lebenserzählung gerade nicht chronologisch strukturiert ist. Sie beginnt vielmehr bei der Kindheit in Wales und führt über den Prozess seiner späten Bewusstwerdung auf die Recherche seiner Prager Vorvergangenheit; den Abschluss bildet die unvollständige Rekonstruktion des Schicksals der Eltern. Diesen Plot, den Austerlitz als die Enthüllung seiner ‚wahren‘ Identität ankündigt, reproduziert die Wiedergabe von Austerlitz' Autobiographie durch den Ich-Erzähler.<sup>2</sup>

Bereits dieser kurze Vorblick auf Sebalds Roman weist auf das zweite Anliegen des vorliegenden Beitrags hin: Es geht uns nicht in erster Linie darum, die sinnfälligen Parallelen zwischen Oral History und fiktionaler Literatur aufzuzeigen, vielmehr soll darüber hinaus eine alternative Form der Reflexion auf die Vermittlung historischer Erfahrung profiliert werden, wie sie in literarischen Texten zu finden ist. Vordergründig lässt sich die Inszenierung in Sebalds Roman auf das in der Oral-History-Forschung entworfene Modell des narrativen Interviews abbilden, und diese Analogien zwischen literarischer Darstellung und historiographischer Methode werden zunächst auch aufzuzeigen sein. Anschließend ist aber danach zu fragen, *welche* und *wessen* Erzählung im Rahmen der Erzählkonstruktion von *Austerlitz* zur Darstellung gebracht wird. Dabei soll deutlich werden, dass Sebalds Inszenierung einer biographi-

---

2 W.G. Sebald: *Austerlitz*, München 2001. Zitate aus diesem Roman werden im laufenden Text mit der Sigle A und der Seitenzahl nachgewiesen. Zum Stellenwert des Romans in Sebalds Oeuvre vgl. Fuchs 2004 und Mosbach 2007.

schen Erinnerungserzählung den Momenten der Konstruktion und Subjektivität, die häufig als Einwand gegen Oral-History-Quellen angeführt werden, eine produktive Funktion zuweist und so einen Gegenentwurf zu einer ‚objektivierenden‘ Rekonstruktion historischer Prozesse offeriert.

Auf diese Weise zielt der vorliegende Beitrag neben dem Aufweis der engen Verflechtung von Oral History und Literatur in der Gegenwartsliteratur vor allem auf eine Differenzierung des Begriffs der Erzählung, der auf den ersten Blick eine Schnittmenge zwischen Geschichte und Literatur darzustellen scheint, insofern narrative Strukturen ein zentrales Erinnerungsmedium von Gesellschaften markieren. Eine genaue Analyse der Erzählformen eines literarischen Texts wird aber zeigen, dass literarische Erzählungen geeignet sein können, den Erwartungen an eine historische Erzählung gerade entgegenzulaufen, so dass gültige Versionen des kulturellen Gedächtnisses differenziert werden können.

## 2. Erleben und Erzählen in der Literatur zu Weltkrieg und Holocaust

Das Beispiel *Austerlitz* eignet sich zur Veranschaulichung dieses Zusammenhangs nicht zuletzt deshalb, weil sein Plot auch die zentrale inhaltliche Verbindung zwischen Oral History und Literatur aufweist: Ein Hauptbezugsfeld der Oral-History-Forschung wie der Gegenwartsliteratur in Deutschland ist der Zeitraum des Nationalsozialismus, des Holocaust, des Zweiten Weltkriegs sowie der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft. Dieser Zeitraum ist nicht deshalb bevorzugter Anlass für Zeitzeugenbefragungen, weil man über keine anderweitigen Quellen verfügte. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass die genannten Perioden und Ereignisse das persönliche Erleben der Beteiligten so intensiv geprägt haben, dass die Geschichtsschreibung sich nicht auf verallgemeinernde Rekonstruktionen beschränken kann. Oder anders formuliert: Es gibt eine weitreichende Übereinkunft, dass die Etablierung eines kulturellen Gedächtnisses der vielfältigen Katastrophen des 20. Jahrhunderts auf die Dimension des kommunikativen Gedächtnisses nicht verzichten kann (Welzer 2002, Assmann 2007).

Die Funktion dieses kommunikativen Gedächtnisses wird dabei allerdings durchaus ambivalent gesehen: Einerseits soll der Bezug auf konkrete Lebensgeschichten die abstrahierende und referenzlose Allgemeinheit offizieller Erinnerungsformen kompensieren. Andererseits ist in der Debatte über den Holocaust immer wieder betont worden, dass hier die Erzählung individueller Schicksale gerade nicht möglich sei: Auschwitz markiert eine Krise des kollektiven Gedächtnisses, weil es in keine einheitliche Geschichtserzählung integriert oder in ein Erklärungsangebot gebannt werden kann. Es markiert aber überdies eine Krise des individuellen Gedächtnisses, insofern die Opfer von Auschwitz Opfer auch in dem Sinne sind, dass sie ihre Geschichte nicht mehr tradieren konnten. Der Erinnerung an Auschwitz ist eine Grenze gezogen, die genau darin besteht, dass Auschwitz die Zeugen seiner Geschichte sehr weitgehend vernichtet hat. Auf diese Weise haben Philosophen wie Theodor Adorno oder Jean-François Lyotard die Negativität bzw. Undarstellbarkeit dieser Geschichtserfahrung betont (Tholen/Weber 1997). Der Holocaust wäre demnach zugleich Hauptgegenstand *und* Grenze der Oral History.

Angesichts dieser Infragestellung der Möglichkeit sowohl einer offiziell-kollektiven wie einer mündlich-individuellen Geschichtserzählung könnte man nun

die Ansicht vertreten, dass gerade fiktionale Darstellungen dieser Problemkonstellation nicht gerecht werden. Demgegenüber soll im folgenden argumentiert werden, dass die Literatur diese Konstellation zu reflektieren vermag, indem sie sie zu einer spezifischen Erzählstruktur fügt. W.G. Sebald ist für diese Annahme nicht nur aufgrund seines literarischen Werks beispielhaft, sondern auch, weil er sich theoretisch zur Frage nach der Erzählbarkeit biographischer Grenzerfahrungen geäußert hat. So gehen Sebalds Zürcher Poetikvorlesungen *Luftkrieg und Literatur* von 1997 von der Beobachtung aus, dass die Bombardements deutscher Städte in den letzten beiden Kriegsjahren als Ereignis trotz – oder gerade wegen – ihrer Intensität im Erinnerungshaushalt der Gemeinschaft ohne Rahmen oder Adresse und in der Folge ohne Darstellung geblieben sind.<sup>3</sup> Erzählungen über den Zweiten Weltkrieg thematisierten diese existentiell vermutlich unvergleichliche Erfahrung nicht oder wenn, dann nur in unangemessenen Mythisierungen und Stereotypisierungen: „Die in der Geschichte bis dahin einzigartige Vernichtungsaktion ist in die Annalen der sich neu konstituierenden Nation nur in Form vager Verallgemeinerungen eingegangen, scheint kaum eine Schmerzensspur hinterlassen zu haben im kollektiven Bewußtsein“ (LL 11 f.).

Demnach wäre im Falle der Bombardierung deutscher Städte 1944 und 1945 das Zeugnis der Überlebenden unerzählt geblieben. Sebalds Hinweise auf die alle bisherigen Wahrnehmungs- und Erlebensdimensionen sprengende Intensität der Feuerstürme schließen dabei implizit an den Undarstellbarkeitstopos der ästhetischen Theorie des Erhabenen an, den Lyotard (1989) für die Geschichtsschreibung ‚nach Auschwitz‘ aufgegriffen hat. Für die Frage nach der Funktion der Oral History für diese Zusammenhänge ist dabei besonders Sebalds Feststellung von Interesse, dass „den Berichten derer, die mit dem blanken Leben davongekommen sind, [...] in aller Regel etwas Diskontinuierliches an[haftet], eine eigenartige erratische Qualität, die so unvereinbar ist mit einer normalen Erinnerungsinstanz, daß sie leicht den Anschein von Erfindung und Kolportage erweckt.“ (LL 31 f.)

Sebald behauptet damit nichts weniger, als dass gerade „Augenzeugenberichte“ den Eindruck eines „irgendwie Unwahr[e]n“ erwecken (LL 32).<sup>4</sup> Zeitzeugenberichte wären dieser Beobachtung zufolge im Fall katastrophischer Ereignisse gerade nicht der Schlüssel zu einer angemessenen Rekonstruktion der Vergangenheit. Statt dessen schreibt Sebald der Literatur die Potenz einer angemessenen Repräsentation des Katastrophalen bzw. eine Kompensation des „Überlieferungsdefizits“ (LL 16) aus der überforderten Erfahrung zu. Um so schwerer wiegt für Sebald angesichts der damit einhergehenden Verpflichtung der Literatur auf die Füllung dieser Gedächtnislücke,

3 W.G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, München 1999. Zitate aus dieser Ausgabe werden im laufenden Text mit der Sigle LL und der Seitenzahl nachgewiesen. Die implizite Analogisierung des Diskurses über die Opfer des Holocaust mit denjenigen der alliierten Bombenangriffe, der Sebalds Vorlesung nicht zuletzt durch die Anspielung auf den von Lyotard in die Debatte eingebrachten Undarstellbarkeitstopos Vorschub leistet, wurde im Anschluss an die Vorlesung kritisch diskutiert und von Sebald in der Druckfassung (LL 85) entsprechend kommentiert. Vgl. zum Problemkomplex Niven 2006.

4 Zu Sebalds Konzeption des „Authentischen“ in *Luftkrieg und Literatur* vgl. Volkening 2007. Die ‚Unwahrheit‘ von Augenzeugenberichten, die sich aus einer nachträglichen Überformung der Erfahrung durch spätere Überlieferungen ergibt, wird dabei auch in der Oral-History-Forschung thematisiert. In einem früheren BIOS-Beitrag fokussiert Alexander von Plato (2007) solche Überformungen dezidiert im Hinblick auf die Zeugenschaft des Luftkriegs. Demzufolge berichten viele Augenzeugen des Bombardements von Dresden übereinstimmend von der Verfolgung durch Tiefflieger in der brennenden Stadt, obgleich eine solche Praxis aufgrund der Sichtverhältnisse in der brennenden Stadt auszuschließen ist.

dass die Literatur der Nachkriegszeit die Kriegereignisse entweder ignoriert oder aber metaphysisch überformt hat. Als angemessene Form der Überlieferung des Geschehenen akzeptiert Sebald lediglich die dokumentarische Prosa von Hubert Fichte und Alexander Kluge.<sup>5</sup> Es ist Sebald zufolge mithin eine spezifische Form des literarischen Schreibens, die der Aporie der Undarstellbarkeit der Geschichte zu begegnen und das Problem der ‚Unerzählbarkeit‘ der individuellen Erinnerung zu kompensieren vermag.

Indem Sebald Formen der ästhetischen Konstruktion im Hinblick auf das Ereignis der Zerstörung nicht nur zulässt, sondern gegenüber Augenzeugenberichten sogar favorisiert, nimmt er eine eigentümliche Neuperspektivierung der Debatte über Zeitzeugenberichte und Erzählstrukturen vor: Das Problem, dass Zeugenaussagen subjektive Konstruktionen, wenn nicht gar unbewusste Erfindungen sein können, ist im Fall fiktionaler Texte noch potenziert – allerdings unter anderen Vorzeichen. Denn die literarischen Konstruktionen lassen sich mit psychologischen Modellen des Erinnerungserzählens kaum angemessen beschreiben: In der *narrative psychology* und ihren *false-memory*- und *postmemory*-Diagnosen bleibt der Träger der ‚erfundenen‘ Erinnerungen ein passiv Getäuschter bzw. Infiltrierter. Damit unterscheidet sich dieses Phänomen aber offensichtlich von dem literarischen Verfahren einer aktiven, möglicherweise anmaßenden, Restitution unverfügbar gewordener Erinnerungen. Im Fall der literarischen Fiktion geht es nicht um eine schleichende Infiltrierung des Gedächtnisses durch fremde Geschichten oder erlittene Suggestionen, sondern um eine bewusste Konstruktion.

Wie zu zeigen sein wird, inszeniert W.G. Sebalds Roman *Austerlitz* die Konstruktion von Erinnerungen im Sinne ihrer Überlagerung durch nachträgliche Ereignisse und Erzählungen in einem autoreflexiven Verfahren, das im folgenden unter dem Vorzeichen der ‚Überblendung‘ beschrieben wird. Der literarische Text tritt damit einerseits in Beziehung zur Oral History, deren Projekt Alexander von Plato als die Rekonstruktion einer „verarbeitete[n] Geschichte“ identifiziert hat (von Plato 2007, 133). So hat von Plato am Beispiel der Verankerung der Bombardierung Dresdens im Gedächtnis der Zeitzeugen auf die Schwierigkeit hingewiesen, im Fall eines Ereignisses, das durch öffentliche Diskurse vielfältig politisch und ideologisch überlagert wurde, „an das ‚eigentlich‘ Erlebte heran[zu]kommen.“ Dabei erkennt er in der Untersuchung der „Wirkung solcher späterer Debatten auf das Erlebte und die Erinnerungen daran“ die entscheidende Herausforderung erfahrungsgeschichtlicher Forschung. (von Plato 2007, 123)<sup>6</sup> Andererseits muss das Interesse einer Analyse dieser

5 James E. Young hat in seiner wegweisenden Studie gegen diese dokumentarische Poetik äußerst kritisch eingewandt, sie suggeriere die Möglichkeit einer authentischen Darstellung des Geschehenen und bleibe damit unreflektiert einer Ideologie des ‚Realen‘ verhaftet (Young 1992, 108, 121, 133). Nichtsdestotrotz sieht Young aber durchaus die Möglichkeit „fiktionaler Diskurse mit einer eigenen Autorität des Zeugnisses auszustatten“ (ebd., 91), und zwar immer dann, wenn literarische Texte die rhetorische Konstruiertheit des Dokumentarischen reflektierten. In Fall einer solchen Reflexion verstünden sich diese Texte nicht als historische Berichte, sondern als Literatur, die Dokumente in narrativen Kontexten rahmt.

6 Dass sich Projekte der Oral-History-Forschung in der Praxis durchaus nicht auf die Erforschung der verarbeiteten Geschichte beschränken, wird jedoch auch aus von Platos Ausführungen deutlich, die hinsichtlich des Status von Zeitzeugenberichten innerhalb der historiographischen Forschung unentschieden bleiben. Die Vorstellung, „Erinnerungen seien eine wesentliche Quelle, um die Realgeschichte, die Fakten bestimmter Ereignisse, ihrer Daten und Fakten zu rekonstruieren“, bezeichnet er zunächst als ein „Missverständnis“ (von Plato 2007, 133). Abschließend hebt er jedoch den Wert von Zeitzeugenerzäh-

dem literarischen Text und dem historiographischen Projekt gemeinsamen Struktur der Überformung darin bestehen, die jeweils unterschiedliche Funktion der Textform einer Befragung historischer Zeitzeugen über traumatische Ereignisse bzw. der Reflexion der Überformungen ‚ursprünglicher‘ Erfahrung durch nachträgliche Einflüsse in deren Berichten herauszuarbeiten.

Die historiographische Methode einer mündlich erfragten Geschichte lässt sich dabei programmatisch auf die Überlegung zurückführen, dass die Überlagerungen der historischen Erfahrung im Gedächtnis als solche identifiziert und in einem abwägenden Verfahren gewissermaßen ‚abgetragen‘ werden können. Arndt-Michael Nohl präzisiert die Figur der Überlagerung des Erlebten im Interview als eine „Überformung der erzählten Zeit durch die Erzählzeit (die Zeit des Interviews)“, die sich „zeigt“ in den „argumentativen Einlassungen der Interviewten, mit denen sie die erzählte Erfahrung gegenüber dem Interviewer zu plausibilisieren versuchten.“ (Nohl 2006, 30). Demnach biete sich die Erfahrung des interviewten Zeitzeugen dem Interviewer „zwar überformt [...] von der zum Zeitpunkt der Erzählung sich vollziehenden Erfahrungsrekapitulation“ dar; diese „Überformung“ ist für den Interviewer aber prinzipiell „als solche erkennbar“ (Bohnsack 2003, 102 f.). Innerhalb dieser Sichtweise ermöglicht es die präzise Analyse der Zeitzeugenerzählung und die Abwägung dieser gemeinsam produzierten Quelle gegen andere historische Quellen und die auf das Ereignis bezogenen Diskurse, den Modus des Ereignisses von der Form seiner erinnernden Erzählung zu differenzieren. Die Annäherung an das „eigentlich Erlebte“, an das die Oral History „herankommen“ möchte, vollzieht sich über die Abspaltung seiner Überformungen, die sich als nachträgliche Effekte auswerten lassen.

Demgegenüber tritt in W.G. Sebalds Roman *Austerlitz* an die Stelle einer passiven Gedächtnistäuschung der aktive Entwurf ‚fremder‘ bzw. unverfügbarer Erinnerungen in der Form einer irreduziblen Synthese. (Re)konstruiert wird zum einen das Gedächtnis des Protagonisten durch diesen selbst, zum anderen der Erinnerungsbericht des Protagonisten durch den Ich-Erzähler. In einem autoreflexiven Verfahren simuliert dieser Entwurf, wie zu sehen sein wird, den Prozess einer Infiltration mentaler Repräsentationen durch nachträgliche Ereignisse, Erzählungen und Reflexionen. Diese Simulation zielt jedoch weder auf das Moment einer Verfälschung von Erfahrung, noch auf einen skeptischen Kommentar zur Möglichkeit ‚wahrhafter‘ Vergangenheitskonstruktion. Vielmehr wird die assoziative Überlagerung des Erlebten durch eigene und fremde Erinnerungen selbst im Sinne einer essentiellen, unhintergehbaren Prozessierung von Erfahrungsqualitäten reflektiert. Gerade die Entstellung der ‚authentischen‘ Erfahrung im Prozess ihrer fortgesetzten Transkription und Vermittlung eröffnet demnach einen kognitiven Zugang zur Mechanik historischer Prozesse. Die Umschrift inkommensurabler Geschichtserfahrungen im Zuge ihrer erinnernden Erzählung inszeniert der Roman so als eine Entstellung der historischen Erfahrung, durch die sie allererst erkennbar und reflektierbar wird.

---

lungen auch für die Rekonstruktion einer „Geschichte der ‚facts and figures‘“ (ebd., 136) hervor und nimmt sie gegen eine kategorische Diskreditierung in Schutz. Die These einer generellen Unzuverlässigkeit solcher Erinnerungsberichte bezeichnet von Plato als einen (Gegen-)Mythos (ebd., 134).



### 3. Überschneidung und Interpolation als Verfahren literarischer Geschichtskonstruktion

Inwiefern ist es aber nun sinnvoll, dieses Erzählverfahren als spezifisch literarisches abzugrenzen? Hinweise hierzu finden sich wiederum in einer Passage aus Sebalds Vorlesung *Luftkrieg und Literatur*, in der der Verfasser seine eigene Biographie in Relation zu dem skizzierten Problemzusammenhang setzt: „Ich habe meine Kindheit und Jugend in einer von den unmittelbaren Auswirkungen der sogenannten Kampfhandlungen weitgehend verschonten Gegend am Nordrand der Alpen verbracht. Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende Eindrücke aus jener Zeit der Zerstörung bewahrt haben. Dennoch ist es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir ganz und gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde.“ (LL 76 ff.) Das hier zur Debatte stehende Problem ist damit unmittelbar angesprochen: Der Autor Sebald gibt an, zu einer Zeit, über die er schreiben will, bereits gelebt zu haben, aber aus Altersgründen über keine Erinnerungen zu verfügen. Für die Kompensation dieser Erinnerungslücke wählt er zwei Referenzen: Das eine ist das medial gespeicherte kulturelle Gedächtnis an die Kriegsjahre, das ihm aber nur Bilder von Ereignissen liefern kann, die er nicht selbst erlebt hat. Sie dienen aber als Auslöser für die zweite Referenz, die die Erinnerungslücke zu füllen hilft. Diese zweite Referenz wird durch die Konstruktion eines assoziativ ausgelösten, aber genealogisch begründeten Zusammenhangs zwischen den Bildern und Sebalds Leben etabliert.

Wenige Seiten später präzisiert Sebald, wie man sich diese von photographischen Aufnahmen ausgelöste Wahrnehmung des Schattens der Vergangenheit, der in die Gegenwart hereinragt, vorzustellen hat. Er verweist nämlich auf die Photographie der Besatzung eines Flugzeugs, das im Luftkrieg abgestürzt ist und an die Sebald naturgemäß wiederum keine Erinnerungen haben kann. Statt dessen heißt es: „Eines der vier Besatzungsmitglieder, die dabei ums Leben kamen, ein Oberleutnant Bollert, hatte denselben Geburtstag wie ich und war vom gleichen Jahrgang wie mein Vater. Soweit die wenigen Punkte, an denen sich mein Lebenslauf mit der Geschichte des Luftkriegs überschneidet.“ (LL, 83 f.) Der Schatten, der anhand von Bildern aus der Vergangenheit auf jemanden fällt, der keine Erinnerungen an diese Vergangenheit hat, besteht also gerade nicht in irgendwelchen vergessenen oder verdrängten Spuren, sondern in hochgradig kontingenten Konstellationen. Solche ‚Überschneidungen‘ zeigen sich nicht von selbst, sondern entstehen erst, indem man sie benennt. Es handelt sich dabei aber symptomatischerweise um unmittelbar biographische Daten aus Sebalds Familiengedächtnis, die auf diese Weise einer Photographie, die weder von ihm noch seinem Vater etwas zeigt, eingeschrieben werden.

Erinnerungen, die man nicht hat, gewinnt man demnach, indem man zwischen den Daten des eigenen Lebenslaufs und der überlieferten Vergangenheit Überschneidungen sucht – Überschneidungen allerdings, die nicht empirisch zu verallgemeinern sind, sondern sich der Willkür des Betrachters verdanken und die Sebald an anderer Stelle mit dem Modell einer algebraischen „Interpolation“ analogisiert hat: „Ich beschreibe das Leben anderer Leute, die in einem gewissen Verhältnis zu mir standen. Das ist so wie eine Gleichung in der Algebra. Wenn man sich selbst als  $x$  bezeichnet,

dann kann man ja den Wert von  $x$  bestimmen durch die anderen Faktoren der Gleichung, die bekannten. Die Unbekannte ist man selbst. Wenn man will, kann man aus dem Text extrapolieren, was das für ein Mensch ist.“ (Sebald/Poltronieri 1997, 144, vgl. Mosbach 2007, 38 f.) Dieses Verfahren einer autobiographischen Literatur als mathematische Ableitung formuliert dabei ausdrücklich keinen Anspruch auf Objektivität.<sup>7</sup> Sebald positioniert sein eigenes Schreiben im konträren Paradigma einer Privatwissenschaft, die im Sinne der gezielten „Interpolation einer radikal subjektiven Erfahrung in diesen [jeweils erforschten] Diskurs“ betrieben wird (Sebald/Pralle 2001).

Der Begriff der Interpolation wird somit in Bezug auf Sebalds poetisches Verfahren in seiner zweifachen Denotation bedeutsam: im Sinne einer mathematischen Ermittlung unbekannter Leerstellen und im Sinne einer absichtsvollen Manipulation bestehender Texte und Diskurse. Als Akt der „unberechtigte[n] Einschaltung“ in einen fremden Text<sup>8</sup> erscheint die literarische Interpolation zugleich unmittelbar legitimationsbedürftig: Der Einschluss der eigenen Subjektivität in die Ermittlung ist durch das Schreibverfahren selbst kenntlich zu machen. Folglich muss der literarische Erzähler „die Karten auf den Tisch legen“, wenn auch „auf möglichst diskrete Art“ (Sebald/Poltronieri 1997, 144).

Sebalds Vorlesung und Interviewaussagen suggerieren somit, dass die Literatur dem Projekt der Oral History nahesteht, indem sie wie diese der Rekonstruktion eines Familiengedächtnisses dient. Zugleich aber wird die Literatur als fiktionales Genre von dem Anspruch einer authentischen Zeitzeugenschaft abgegrenzt und statt dessen an scheinbar kontingente mediale Konstellationen und Interpolationen verwiesen, anhand derer die vergessenen Erzählungen Struktur gewinnen. Diese Ersetzung tatsächlicher Zeitzeugenschaft durch fiktionale Medienbezüge prägt auch die Erzählkonstruktion von Sebalds Roman *Austerlitz*, der im folgenden als Simulation und Kontrafaktur einer Oral-History-Interviewsituation gelesen wird.

Einen Zusammenhang zum beschriebenen Problemkomplex stellt insbesondere die Erzählkonstruktion des Romans her: Der Erzähler des Romans berichtet von seinen Begegnungen mit Jacques Austerlitz, der ihm erzählt, auf welche Weise er seine ihm unbekannte Herkunft und frühe Kindheitsgeschichte rekonstruiert hat. Damit liegt ein mehrfach verschachtelter Rekonstruktionsprozess vor, der einerseits verlorene, andererseits fremde Erinnerungen betrifft: Der Erzähler des Romans resümiert den Prozess, innerhalb dessen Austerlitz seine ursprüngliche Identität wiederherzustellen sucht. Innerhalb dieses Prozesses berichtet Austerlitz aber auch vom Versuch, die Lebensgeschichte seiner Eltern zu rekonstruieren und vor dem Vergessen zu bewahren. Und schließlich leistet der Roman *Austerlitz* auf diese Weise einen Beitrag zur

7 Vielmehr leitet Sebald in einem Interview eine dezidiert aufklärerische Funktion seiner Schreibart gerade aus ihrer Differenz zu einem geltenden Wissenschaftsideal ab, das die Subjektivität des Forschenden systematisch auszuschließen sucht (Daston/Gallison 2007). Als paradigmatisch für die Beschränkung der wissenschaftlichen Methode führt er das formale Verbot des Ich-Sagens im akademischen Diskurs an. Unter dem Gebot der Abstraktion werde eine „sich fortwährende Akkumulation von Fach- und Sachwissen“ produziert, die als Materialsammlung jedoch „erst in dem Augenblick“ produktiv werden könne, „in dem wir unsere subjektive Erfahrung hineindenken in das von uns erforschte Umfeld“ (Sebald/Pralle 2001).

8 „Interpolation [...zion; lat.] die;-, -en: 1. das Errechnen von Werten, die zwischen bekannten Werten einer Funktion (2) liegen (Math.). 2. spätere unberechtigte Einschaltung in den Text eines Werkes“ (Duden Bd. 5, 1990).

Erinnerung an das Schicksal jüdischer Familien im Zusammenhang mit den Kindertransporten aus Wien und Prag in den Jahren 1938 und 1939, deren Überlebende sich erst 1989 organisiert haben und deren Geschichte erst zeitgleich mit Sebalds Roman historisch aufgearbeitet und damit für ein kollektives Gedächtnis verfügbar gemacht wurde (Benz/Curio/Hammel 2003).

Das heißt also: Die Romanfigur Austerlitz versucht, die Erinnerung an die eigene Herkunft und an die Eltern zu restituieren, der Erzähler versucht, die Wiederkehr von Austerlitz' Erinnerungen zu verbalisieren, und Sebald erinnert an die Geschichte der Kindertransporte. Damit betrifft Austerlitz' Suche das *individuelle*, sein Bericht an den Erzähler das *kommunikative* und Sebalds Romanprojekt das *kulturelle Gedächtnis*. In allen drei Fällen aber handelt es sich um ein Gedächtnis, über das die jeweils erinnernde Instanz nicht verfügt: Austerlitz verfügt nicht über das Gedächtnis seiner Eltern und auch nicht über das seiner eigenen Herkunft, der Erzähler verfügt nicht über Austerlitz' Gedächtnis und Sebald nicht über das der von ihren Eltern getrennten Kinder. In allen drei Fällen müssen daher fehlende Erinnerungen imaginiert werden, um sie – als *déjà vu*, als mündlicher Bericht oder als Roman – erzählen zu können. Man wird daher sagen können: Indem Sebald von einer Romanfigur erzählt, die verlorengegangene sowie ihm fremde Erinnerungen zu rekonstruieren versucht, reflektiert er sein eigenes Verfahren, die Lücken des kollektiven Gedächtnisses mit den Mitteln der Fiktion zu füllen.

Inwiefern ist ein Wissen über die Verfahrensweise der Oral History nun geeignet, diese Erzählstruktur eines literarischen Textes näher zu beleuchten? Zunächst scheinen beide durch einen gemeinsamen Unterschied von der klassischen Historiographie verbunden: Der Zeitzeugenbefragung wie dem Erzähler von *Austerlitz* geht es um die Rekonstruktion der subjektiv wahrgenommenen Handlungsmöglichkeiten bestimmter Personen bzw. Personengruppen in einer spezifischen historischen Konstellation. Oral-History-Projekte verzeichnen komplexe Begründungsmuster individueller Entscheidungen und Handlungsweisen und machen sie der Analyse zugänglich. Die Erzählungen der Zeitzeugen weisen dabei über ihre je individuelle Dimension hinaus, insofern sie zu anderen Zeugnissen und Quellen in Beziehung treten. Der Abgleich von Erfahrungsmustern, die in den Erzählungen zum Tragen kommen, ermöglicht es, eine unpersönliche Mechanik historischer Abläufe – ihre ‚Gewalt‘ – im Spiegel der subjektiv erlebten Handlungsmöglichkeiten von Betroffenen und Akteuren zu beurteilen.

Die Erzählstruktur von *Austerlitz* weist aber noch eine weitere Verbindung zur Oral History-Debatte auf, die sich aus dem problematischen Anspruch ergibt, der Geschichtsschreibung eine möglichst ‚authentische‘ Quelle bereitzustellen. Die Oral-History-Forschung leugnet dieses Problem der ‚Konstruiertheit‘ und ‚Subjektivität‘ mündlicher Erinnerungsentwürfe keineswegs, versucht es aber produktiv zu wenden, wenn etwa Herwart Vorländer (1990, 21) darauf hinweist, dass es sich bei den Zeugnissen einer mündlich erfragten Geschichte um eine von Interviewer und Interviewtem gemeinsam produzierte Quelle handelt, deren kommunikativen Entstehungsbedingungen bei der Auswertung mitzubedenken sind. Auch Harald Welzer beschreibt den subjektiven Beitrag des Interviewers zur Konstruktion der Zeitzeugenerzählung. Er propagiert eine Interviewtechnik, die das Interview einer ‚natürlichen‘ Gesprächssituation annähern soll, indem der Interviewer auf die Erzählung des Zeitzeugen spontan reagieren darf (Welzer/Moller/Tschuggnall 2002). Demgegenüber betont die tie-

fenhermeneutische Biographieforschung die unbewussten Interaktionsprozesse, wenn sie die Rolle des Interviewers unter Verwendung psychoanalytischer Konzepte („Übertragung“ und „Gegenübertragung“) analysiert (Jureit 1998, Blumer 1994). In den verschiedenen Ansätzen zu einer expliziten Selbstreflexion der kommunikativen Konstellation im Zeitzeugeninterview zeichnet sich somit eine modifizierte ‚Versuchsanordnung‘ ab, die den Forscher zunehmend auch zur Selbstbeobachtung instruiert und so zur Preisgabe persönlicher Befangenheiten sowie teilweise eigener biographischer Informationen nötigt (Klein 2000). In Studien, in denen diese Form der Selbstreflexion dominant wird, verschiebt sich der Fokus von der Lebenserfahrung des Interviewpartners hin zur Lebenserfahrung des Interviewers, wobei die persönliche Forschungsmotivation in manchen Berichten als Gegenstand eines Bewusstwerdungsprozesses regelrecht ‚inszeniert‘ wird (Klein 2000).

Wichtig an diesen Ansätzen ist, dass sie diejenige Konstellation in den Blick nehmen, die sich in einem fiktionalen Text als Erzählsituation beschreiben lässt, und entsprechend kann die Aufwertung der Instanz des Interviewers als Koproduzent der Erzählung auch in *Austerlitz* beobachtet werden. Der literarische Text macht dabei aber besonders deutlich, was in der Methodendiskussion zum narrativen Interview nicht in den Blick gerät: Die Momente der narrativen Überblendung, Überformung, Überschneidung und Interpolation betreffen nicht nur die Erzählung des erinnernden ‚Zeitzeugen‘ Jacques Austerlitz, sondern bereits die Erinnerungserzählung des Ich-Erzählers, der als Adressat und Vermittler von Austerlitz’ Erzählung fungiert. Das Besondere dieser zweifach verschachtelten Erinnerungskonstruktion ist, dass sie den Aspekt ihrer Faktur bzw. der nachträglichen Manipulation zwar ausstellt, ihn jedoch als wesentlich unhintergebar präsentiert. Die Ko-produktion von Interviewtem (Protagonist) und Interviewer (Erzähler) wird als eine Synthese differenter Erfahrungsmuster entworfen.

#### 4. Erinnerungskonstruktion in Austerlitz

Im Zentrum der folgenden Lektüre des Romans *Austerlitz* steht die Erzählkonstruktion, die weniger den Rahmen als den Kern des Textes bildet. Der Protagonist Austerlitz erzählt seine Familiengeschichte und die Umstände ihrer Entdeckung dem deutschen annähernd gleichaltrigen Ich-Erzähler, dem er bei ihrer letzten Begegnung im Jahr 1996 zudem einen Fundus persönlicher Photographien „überantwortet“ (A 11). Der Ich-Erzähler tritt auf diese Weise als der Vermittler der ihm anvertrauten Geschichte auf, wobei der Eindruck entsteht, dass es sich bei den an vielen Stellen in den Erzähltext eingefügten Photographien um die erwähnten Bilder des Protagonisten handelt. Vor allem aber ergibt sich eine Verschachtelung zweier Erzählbewegungen, derjenigen Austerlitz’ und derjenigen des Erzählers, die die erste wiedergibt. In Bezug auf Austerlitz’ Lebenserzählung verhält sich der Ich-Erzähler dabei wie ein ‚neutrales‘ Medium. Weder unterbricht er Austerlitz’ Erzählfluss durch Fragen, noch streut er empathische oder skeptische Reflexionen ein. Die kommunikative Konstellation erscheint insofern analog zur Konzeption eines biographischen Interviews, die den Interviewer anweist, den Erzählenden während der ersten Gesprächsphase nicht zu unterbrechen oder fragend zu lenken.

Der anonyme Ich-Erzähler fungiert mithin als übergeordnete Erzählinstanz, deren eigene Biographie im Text fast vollständig ausgespart bleibt und die als Gegenüber

und als Vermittler von Austerlitz' biographischer Erzählung auftritt. Dieser Erzähler, der seine Bekanntschaft mit Austerlitz im zeitlichen Abstand von bis zu dreißig Jahren rekapituliert, exponiert sich gleich auf den ersten Seiten des Buchs als höchst unzuverlässiges Erinnerungsmedium – als eines nämlich, dem die Bilder „in [s]einem Gedächtnis im Laufe der Jahre durcheinandergeraten [sind]“ (A 8). Das ‚Durcheinander‘ seiner Erinnerungen bezieht der Erzähler konkret auf die ‚verkehrte‘ Vergegenwärtigung zweier Räume, die er vor dreißig Jahren betreten hat. Es handelt sich um den dämmrigen Wartesaal des Antwerpener Bahnhofs einerseits und einen „unmittelbar neben dem Zentralbahnhof“ (A 6) gelegenen Nachtzoo andererseits. Der Versuch des Erzählers, diese beiden Orte in der Erinnerung aufzurufen, evoziert einen paradoxen Effekt, bei dem die Vorstellung des einen Raums unwillkürlich das Bild des jeweils anderen erscheinen lässt: „Versuche ich diesen Wartesaal heute mir vorzustellen, sehe ich sogleich das Nocturama, und denke ich an das Nocturama, dann kommt mir der Wartesaal in den Sinn“ (A 8). Obwohl dem Erzähler die beiden Räume in der Erinnerung nicht ‚vor Augen stehen‘, gibt er dennoch eine minutiöse Beschreibung. Als „nahe liegende“ Örtlichkeiten erscheinen Nocturama und Wartesaal hierbei nicht nur im räumlichen Sinne; aufgrund frappierender Analogien scheinen die Räume ineinander enthalten zu sein. In chiasmatischen Satzstrukturen, die den Effekt der bildlichen Vertauschung sprachlich reflektieren, entwickelt der Erzähler vielfältige Assoziationen zwischen den Räumen und erfasst schließlich die verwirrende Unverfügbarkeit ihrer Bilder mit der Metapher einer „Überblendung“ (A 9).

Der filmische Begriff der „Überblendung“ bezeichnet indessen eher eine flüchtige, transparente Überlagerung zweier Bilder als die vom Erzähler behauptete Vertauschung. Die Platzierung der Metapher am Anfang des Textes hat insofern programmatischen Charakter, als sie den Prozess einer unwillkürlichen ‚Infiltration‘ mentaler Repräsentationen vor die Erinnerungskonstruktion der Erzählinstanz setzt. Der Aufenthalt des Erzählers im Antwerpener Nocturama und Bahnhof „in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre“ (A 5) eröffnet den Roman und geht der ersten Begegnung mit Austerlitz im Wartesaal des Bahnhofs unmittelbar voraus. Indem der Entwurf eines unkontrollierten Ineinander-Übergehens vergangener Wahrnehmungen deren wechselseitige Affizierung nahe legt, stellt er die Verlässlichkeit logischer Relationen innerhalb der erzählerischen Erinnerungskonstruktion insgesamt in Frage. Denn ob die Ähnlichkeit zwischen Nocturama und Wartesaal die *Ursache* ihrer späteren Überblendung ist oder vielmehr deren nachträglicher *Effekt*, ist rückblickend nicht sicher zu entscheiden.<sup>9</sup> Die Verunsicherung logischer und zeitlicher Relationen, die sich aus dem Prinzip der Überblendung ableitet, erfasst suggestiv die gesamte Erinnerungserzählung der Ich-Figur, die am Ende des Romans, nach der letzten Begegnung mit Austerlitz im Jahr 1997 noch einmal das Antwerpener Nocturama besucht (A 412). Die zyklische Rückkehr unterstreicht die subtile Implikation des Textes, dass auch die

9 Unterstrichen wird die Verunsicherung dieser Kausalität durch die vage Argumentation, mit der der Erzähler den Erinnerungseffekt der Überblendung zu rationalisieren versucht: „wahrscheinlich weil [...] vielleicht durch den Tiergartenbesuch und den Anblick des Dromedars in mir ausgelöster Gedanke [...] aufgrund von dergleichen [...] Ideen ist es wohl gewesen, daß [...]“ (A 9). Einerseits wird die Verwechslung der Erinnerungsbilder auf „dergleichen, in Antwerpen sozusagen von selbst sich einstellenden Ideen“ (A 9) zurückgeführt, andererseits spekuliert der Erzähler, dass die „Überblendung“ der Räume „auch daher rühren mochte“, dass es beim Eintritt in die Bahnhofshalle zu einem eigentümlichen Lichteffect durch die Reflexion von Sonnenlicht auf den Spiegeln im Innern der Halle gekommen sei (ebd.).

eingebettete Erzählung des Protagonisten vom unkontrollierbaren ‚Dureinandergeraten‘ der Bilder im Kopf der Erzählinstanz betroffen wird.

Die damit angesprochene Beziehung zwischen Erzähler und Protagonist entsteht im Text durch den unvermittelten Anfang eines Gesprächs zwischen einander unbekannten Reisenden. Bei ihrer ersten Begegnung im Bahnhof von Antwerpen tritt der Erzähler an den photographierenden Austerlitz „mit einer auf sein offenkundiges Interesse an dem Wartesaal sich beziehenden Frage“ (A 11) heran, wobei der Angesprochene auf die Frage des Fremden „in keiner Weise verwundert über meine Direktheit, sogleich und ohne das geringste Zögern“ eingeht (A 11). Der Erzähler kommentiert Austerlitz’ Bereitwilligkeit mit der Beobachtung, „daß Alleinreisende in der Regel dankbar“ seien, „wenn sie, nach manchmal tagelang nicht unterbrochenem Schweigen, eine Ansprache finden“ (A 11). Die vermeintlich typische Reaktion des Unbekannten wird jedoch sogleich wieder relativiert, denn während bei „solchen Gelegenheiten“ die Angesprochenen oftmals sogar bereit seien, „sich einem fremden Menschen rückhaltlos zu öffnen“, stellt der Erzähler in Bezug auf den Protagonisten fest: „So allerdings ist es bei Austerlitz, der mir auch in der Folge kaum etwas von seiner Herkunft und seinem Lebensweg anvertraute, damals in der *Salle des pas perdue* nicht gewesen.“ (A 12)

Das bei der ersten Begegnung angeknüpfte Gespräch wird bei späteren Treffen umstandslos wieder aufgegriffen und besteht vor allem in den monologischen Reflexionen des Protagonisten, denen der Erzähler fasziniert beiwohnt. Die asymmetrische Konversation der Zufallsbekannten erscheint so gleichermaßen geprägt durch spontane Affinität und respektvolle Distanz.<sup>10</sup> So betont der Erzähler die „Leichtigkeit“, mit der ihm die „Denkversuche“ des Protagonisten stets „eingingen“ (A 48),<sup>11</sup> und charakterisiert den ‚eingängigen‘ Redestil des Protagonisten mit den Worten: „Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstretheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnete noch einmal lebendig wurde.“ (A 18 f.)

Damit zitiert Austerlitz’ Duktus jenen berühmten ‚Denkversuch‘, in dem Heinrich von Kleist die Rezeptur einer Selbstunterrichtung im Reden entwickelt. Kleists Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* von 1805 beginnt mit der Empfehlung: „Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm allererst erzählen.“ (Kleist 1805/1985, 319) Im Kontext der Oral-History-Methodik lässt sich die von Kleist vorgeschlagene Denkform als klassische ‚Stegreiferzählung‘ identifizieren. Im Roman wiederum antizipiert die Anspielung auf Kleists Versprechen, im Dialog mit einem beliebigen Gegenüber jene Erkenntnis zu ‚finden‘, die sich der solipsistischen Meditation entzieht, den Impuls zur

<sup>10</sup> Vgl. die Differenzierung bei Leh (2000), der zufolge Zeitzeugengespräche Intimität, aber keine Beziehung zwischen Interviewer und Interviewtem erzeugen.

<sup>11</sup> Eine vorsichtige Distanz kommt auch zum Ausdruck in der einmal geäußerten Sorge des Erzählers, er könne Austerlitz gegenüber eine „unbedachte Äußerung“ getan haben oder ihm „sonst irgendwie unangenehm gewesen [...] sein“ (A 169).

autobiographischen Narration des Protagonisten, die im Kontext eines prekären Klärungsversuchs steht.

Charakterisiert die Form eines improvisierten Erzählens zunächst die baugeschichtlichen Exkurse, die Austerlitz während der ersten Treffen vor dem Erzähler entfaltet, so stiftet der im Text mehrfach betonte „Zufall“ der Zusammentreffen zwischen Erzähler und Protagonist eine weitere signifikante Beziehung zu Kleists Denkmodell. Zwischen den baugeschichtlichen Reflexionen am Anfang ihrer Bekanntschaft und dem Anfang der eigentlichen autobiographischen Erzählung liegt ein Zeitraum von etwa dreißig Jahren, in denen der Kontakt zwischen Erzähler und Protagonist einmal für lange Zeit abreißt. Erst in den 1990er Jahren kommt es zu einem erneuten Zusammentreffen, das der Erzähler auf eine „eigenartige Verkettung von Umständen“ (A 50) zurückführt. Ein mysteriöses Augenleiden führt ihn nach London, wo er nach einer ärztlichen Konsultation eine Bar aufsucht und dort zufällig auf Austerlitz stößt. Wie bei früheren Gelegenheiten nimmt Austerlitz das Gespräch „mehr oder weniger dort wieder auf [...], wo es einst abgebrochen war“ (A 60). Diesmal jedoch erschöpft sich die Konversation nicht in historisch-philosophischen Reflexionen; Austerlitz eröffnet dem Erzähler, dass er seine eigene, zuvor niemals berührte Geschichte zu offenbaren gedenkt: „Sonderbarerweise, sagte Austerlitz, habe er heute nachmittag [...] an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei [...]. Und wenn er mich nun hier angetroffen habe in der Bar des Great Eastern Hotel, die er zuvor noch nie betreten habe, so sei das, entgegen jeder statistischen Wahrscheinlichkeit, von einer erstaunlichen, geradezu zwingenden inneren Logik.“ (A 63 f.)

Diese Umschreibung des imaginierten – und nun „sonderbarerweise“ gefundenen – Zuhörers charakterisiert den Erzähler gleichzeitig als idealen und austauschbaren Adressaten der angekündigten Geschichte.<sup>12</sup> Denn nicht auf *ihn* hoffte Austerlitz „für seine Geschichte“, sondern lediglich auf einen *wie* ihn. Als Adressat prädestiniert ist der Erzähler als aufmerksamer, aber schweigender Zuhörer, vor allem aber durch den Zufall ihres Zusammentreffens, das Austerlitz paradox als Zeichen einer „zwingenden inneren Logik“ interpretiert. Auf die Feststellung der „zwingenden“ Qualität des zufälligen Treffens folgt eine Pause, die den Einsatzpunkt der eigentlichen Lebenserzählung markiert: „Seit meiner Kindheit und Jugend, so hob er schließlich an, indem er wieder herblickte zu mir, habe ich nicht gewußt, wer ich in Wahrheit bin. [...] Es ist nicht einfach gewesen, aus der Befangenheit mir selbst gegenüber herauszufinden, noch wird es einfach sein, die Dinge jetzt in eine halbwegs ordentliche Reihenfolge zu bringen.“ (A 64 f.)

Austerlitz' Erzählanfang formuliert programmatisch die entscheidende Herausforderung der autobiographischen Narration: die Beantwortung der Frage nach der eige-

12 Damit weist der Protagonist dem Erzähler gewissermaßen die kommunikative Rolle eines Oral-History-Forschers zu. Almut Leh (2000, 69) weist darauf hin, dass die „biographische Erzählung, wie sie sich im Interview präsentiert“, zwar „nicht adressatenunabhängig“ sei, insofern etwa der Befragte seine Geschichte vermutlich so zu erzählen versucht, „dass sie Zustimmung findet“, dennoch betont Leh den „monologischen Charakter“ der Zeitzeugenerzählung: „Gerade bei ‚schlechten‘ Interviews zeigt sich häufig, daß der Interviewpartner seine Geschichte erzählen will, mag der Interviewer noch so unsensibel dagegen arbeiten. Vielleicht überschätzen wir bisweilen die Bedeutung des Zuhörers; vielleicht ist dieser manchmal zumindest austauschbar.“

nen Identität und – zu diesem Zweck – die Anordnung der eigenen Erfahrung zu einer sinnvollen Ereignisfolge. Schütze definiert Erzählungen als Darstellungen von Handlungs- und Geschehensabläufen, die einen Anfang und ein Ende aufweisen, sich auf ein „singuläres Ereignis“ mit „spezifische[n] Orts- und Zeitbezüge[n]“ beziehen und die einen „Übergang zwischen zwei Zeitzuständen“ implizieren, „dessen späterer aus dem früheren hervor[geht]“ (Schütze 1987, 146). Innerhalb dieses Paradigmas erweist sich der Ansatz des Protagonisten zu einer erzählenden Selbstvergewisserung als Versuch, der zum Scheitern verurteilt ist. Denn seine Lebensgeschichte verfügt zwar über ein durchaus „singuläres Ereignis“, dessen „spezifische Orts- und Zeitbezüge“ sich durch Recherchen sogar spezifizieren lassen – an dem alles entscheidenden „Übergang“, der das spätere Sein als konsequente Folge des früheren vorzustellen vermag und somit eine Erzählung erst entstehen lässt, arbeitet sich der Austerlitz im Text jedoch vergeblich ab. Seine Narration organisiert sich um ein traumatisches Ereignis – den Verlust der Eltern durch das Schicksal des Kindertransports –, das wie die gesamte Zeit vor diesem Ereignis der bewussten Erinnerung entzogen bleibt. Der Versuch, die eigene ‚Identität‘ erzählend zu restituieren, läuft so wiederholt auf die Abspaltung des „falschen englischen Leben[s]“ (A 357) von dem implizit ‚wahren‘, aber eben nicht erinnerbaren Leben bei den Eltern in Prag hinaus. Durch den Erinnerungsbruch gibt es zwischen diesen ‚beiden‘ Leben keinen Übergang.

Das Programm einer Kleistschen *Verfertigung der Gedanken im Reden*, das Austerlitz mit dem Erzählen seiner Geschichte verfolgt, verschränkt sich dabei mit der Konzeption des biographischen Interviews in einem „Zugzwang des Erzählens“, der bei Kleist vor allem als Zwang zum Abschluss gedacht wird. Kleist argumentiert, dass die Kristallisation der Lösung, die sich der reinen Reflexion entzieht, sich im Gespräch aus der schieren „Notwendigkeit“ ergeben muss, zu einem willkürlich gesetzten „Anfang“ der eigenen Rede „nun auch ein Ende zu finden“. Der notwendigen Orientierung der Stegreifrede auf das „Ende“ – auf die Lösung des Problems bzw. auf die „Fabrikation“ einer „Idee“ (Kleist 1805/1985, 320) – korrespondiert der ambivalente Komplex aus „Freiheit“ und „Zwang“ in der methodischen Konzeption des biographischen Interviews. Denn gerade indem der Oral Historian dem Zeitzeugen in der Auswahl und Akzentuierung seiner Themen größtmögliche Freiheit einräumt und auf Lenkungen verzichtet, soll dieser sich unwillkürlich in die Eigendynamik seiner Narration verstricken. Die eigenproduzierten „Zugzwänge des Erzählens“ diktieren zunehmend den Fortgang der Narration, wobei der „Gestaltschließungszwang“ den Interviewten nötigt, die „in der Erzählung darstellungsmäßig begonnenen kognitiven Strukturen abzuschließen“ (Kallmeyer/Schütze 1977, 188).

Analog hierzu *beginnt* Austerlitz im Verlauf seiner autobiographischen Erzählung eine Serie von antagonistischen Narrativen, deren topischer *Abschluss* jeweils die gesuchte ‚Wahrheit‘ seiner Identität antizipiert. Beispielhaft ist hier insbesondere die doppelte Erzählung seiner ‚Erwählung‘ bzw. ‚Verdammnis‘, die sich mit der Herkunft und Bedeutung des „wahren“ Namens verknüpft. Der fremdartige, beziehungslose Name „Austerlitz“, den der Protagonist anlässlich seiner Schulabschlussprüfung erfährt, wird zunächst als „Schandfleck“ (A 107) gedeutet, der ihn von den Schulkameraden und sogar von jeder menschlichen Gemeinschaft auszuschließen scheint.<sup>13</sup> Die

13 „Am meisten verunsicherte mich zunächst, daß ich mir unter dem Wort Austerlitz nicht das geringste vorstellen konnte. Wäre mein neuer Name Morgan gewesen oder Jones, dann hätte ich das beziehen können auf die Wirklichkeit. [...] Aber Austerlitz hatte ich nie zuvor noch gehört, und ich war deshalb



heroische Aufladung des Wortes durch die Behandlung der napoleonischen Schlacht von Austerlitz im Geschichtsunterricht verwandelt den Namen jedoch in einen vielversprechenden „Leuchtpunkt“ (A 107), der zum Ehrenmal der eigenen Auserwählung umgedeutet wird: „Das ganze Schuljahr hindurch war es mir, als sei ich auserwählt worden, und an dieser Vorstellung, die ja in keiner Weise meinem, wie ich zugleich wußte, zweifelhaften Status entsprach, habe ich festgehalten, fast mein ganzes Leben lang.“ (A 107)

Das Gefühl der eigenen Verdammnis gewinnt jedoch später wieder Überhand: Die Konfrontation des erwachsenen Austerlitz mit einem Kinderfoto, das ihn im Kostüm eines Pagen kurz vor seiner Verschickung nach England zeigt, evoziert wiederum das Gefühl einer Verstoßung, da es keinerlei Erinnerung an sich selbst heraufbeschwört: „Soweit ich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, habe ich mich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden, und nie ist dieses Gefühl stärker in mir gewesen als an jenem Abend in der Sporkova, als mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang.“ (A 264 f.) Indem sich das Foto als undurchlässig für den Versuch erweist, die autobiographische Erfahrung auf das Bild des Knaben zu projizieren, Vorher und Nachher des Kindertransports als verbundene Zustände einer kontinuierlichen Identität zu begreifen, laufen die Erzählversuche des Protagonisten wiederholt auf den Schluss der eigenen Entwicklung zu. So markiert zuletzt die Übergangslosigkeit der eigenen Lebensgeschichte die vernichtende Pointe, die die angekündigte „Wahrheit“ der Erzählung beschließt.

Gegen das Prinzip der Übergangslosigkeit, das als Effekt traumatischer, unbearbeiteter Erinnerungen vorgeführt wird, setzt der Text das programmatische Erzählprinzip der „Überblendung“, das Übergänge zwischen vergangenen Ereignissen stiftet und so Kontinuitäten konstruiert. Innerhalb von Austerlitz' Recherche ist die Eröffnung eines Zugangs zur eigenen Vergangenheit vor allem an ihre anekdotische Vermittlung durch das frühere Kindermädchen Věra geknüpft. Die auf wunderbare Weise wiedergefundene „fürsorglichen Wächterin“ (A 226) der Kindheit, die die gesuchte ‚Wahrheit‘ bereits im Namen trägt, erscheint im Text als märchenhafte Figur, die die Möglichkeit einer Integration der vergessenen Vorgeschichte in Ansätzen andeutet. Věras Erzählungen vom glücklichen und geliebten Kind Jacquot evozieren tröstliche Bilder einer ‚heilen‘ Herkunft des Protagonisten, die als ‚wahre‘ Fiktionen wieder Teil seiner Erinnerung werden. Die suggestive Kraft dieser Erzählungen unterstreicht der Text durch eine fragmentarische Rückkehr der tschechischen Muttersprache, die Austerlitz während seiner Recherchen in Prag erlebt.

Während die anekdotische bzw. fragmentarische Erzählung im Text als Medium einer integrativen Konstruktion verlorener Erinnerung fungiert, wird die ‚große‘ Erzählung des Protagonisten, die auf die Restitution einer umfassenden autobiographischen „Wahrheit“ zielt, vor allem als eine gewaltsame Formation vorgeführt. Über den narrativen Zugzwang zum Abschluss korrespondiert Austerlitz' Lebenserzählung eben jenen Zwangssystemen, die Austerlitz in seinen ersten Gesprächen mit dem Erzähler ausführlich thematisiert. Im Zentrum dieser Reflexionen steht der Grundriss einer sternförmigen Architektur, der sich im 17. Jahrhundert als „idealtypisches Muster“ (A 23) militärischer Festungsanlagen durchsetzte. Der Protagonist erkennt in

---

von Anfang an überzeugt, daß außer mir niemand so heißt, weder in Wales noch auf den Britischen Inseln, noch sonst irgendwo auf der Welt.“ (A 98)

diesem Schema einer ausufernden Verschanzung ein „Emblem der absoluten Gewalt“ (A 23). So avanciert die emblematische Sternform im Text zur wiederkehrenden Signatur einer destruktiven Mechanik geschichtlicher Prozesse, die sich monoton auf paranoide Tendenzen des Ausschlusses und der Absonderung zurückführen lassen. Die Evidenz dieses Emblems unterstreicht die sternförmige Festungsanlage von Theresienstadt, deren Lageplan im Text reproduziert wird. Allegorisch verschränkt so die emblematische Struktur des Sterns das traumatisierte Gedächtnis des Protagonisten, das dieser mit einem „Quarantäne- und Immunsystem“ vergleicht<sup>14</sup>, mit dem Schicksal der nach Theresienstadt deportierten Mutter.<sup>15</sup>

Nicht zuletzt verbindet die gewaltsame Formation der Festung auch die ansonsten ausgesparte Herkunftsgeschichte des Ich-Erzählers mit der Biographie des Protagonisten. Angeregt durch Austerlitz' Überlegungen zur paranoiden Struktur des Festungsbaus besucht der Erzähler die belgische Festung Breendonk, die einst als NS-Lager genutzt wurde und heute eine Gedenkstätte beherbergt. Er erkennt bei der Besichtigung des Ortes, dass sich die Erfahrung derer, die hier zur Sklavenarbeit gezwungen wurden, trotz der historischen Dokumentation dem heutigen Betrachter entzieht. In einer paradoxen Geste entwirft der Erzähler sodann die durchlittenen Qualen der Gefangenen und streicht seine Imagination mit einem mehrfach vorangestellten „es war mir undenkbar“ zugleich als unauthentisch durch.<sup>16</sup> Kontrastiert wird die ‚Undenkbarkeit‘ der massenhaft durchlittenen Tortur durch die Vorstellungen vom Feierabend der KZ-Aufseher: „Was ich aber im Gegensatz zu dieser in Breendonk [...] Tag für Tag und jahrelang fortgesetzten Schinderei durchaus mir vorstellen konnte, als ich schließlich die Festung selber betrat und [...] hineinschaute in das sogenannte Kasino der SS-Leute, auf die Tische und Bänke, den dicken Bullerofen und die in gotischen Buchstaben sauber gemalten Sinnsprüche an der Wand, das waren die Familienväter und die guten Söhne aus Vilsbiburg und Fuhlsbüttel, aus dem Schwarzwald und aus dem Münsterland, wie sie hier nach getanem Dienst beim Kartenspiel beieinander saßen oder Briefe schrieben an ihre Lieben daheim, denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr.“ (A 33 f.) Es ist die Koexistenz dieser höchst vorstellbaren, biederer Idylle mit der gewaltsamen Realität des Lagers, die das eigentlich Unfassliche des Ortes vor Augen führt. Das heimelige Bild des SS-Kasinos eröffnet dem Erzähler einen unheimlichen Zugang zur Geschichte, indem es mit dem Ort der eigenen Herkunft – mit der behüteten Kinderstube – überblendet ist.

14 Genauer: mit einem „Quarantäne- und Immunsystem“ (A 201), dessen „Sicherheitsvorkehrungen“ auf die Abwehr jeder „für mich gefährvolle[n] Nachricht“ und das „ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung“ (A 202) abzielen.

15 Der Einsatz von Festungsmetaphorik zur Beschreibung psychischer Reaktionen auf traumatische Erregungen („nachhaltige Durchbrechungen des Reizschutzes“) geht dabei unmittelbar auf Freud zurück: „Und was können wir als die Reaktion des Seelenlebens auf diesen Einbruch erwarten? Von allen Seiten her wird die Besetzungsenergie aufgeboten, um in der Umgebung der Einbruchsstelle entsprechend hohe Energiebesetzungen zu schaffen. Es wird eine großartige ‚Gegenbesetzung‘ hergestellt, zu deren Gunsten alle anderen psychischen Systeme verarmen, so daß eine ausgedehnte Lähmung oder Herabsetzung der sonstigen psychischen Leistung erfolgt.“ (Freud 1920/1978, 139-141)

16 „Es war mir undenkbar, wie die Häftlinge [...] diesen Karren, angefüllt mit dem schweren Abraum, über den [...] von steinharten Furchen durchzogenen Lehm Boden schieben konnten [...], undenkbar, wie sie gegen die Last sich stemmten [...], bis ihnen beinahe das Herz zersprang, oder wie ihnen, wenn sie nicht vorankamen, der Schaufelstiel über den Kopf geschlagen wurde von einem der Aufseher.“ (A 33)

In der gleichen Weise, in der Sebald seine Beteiligung an den historischen Prozessen in *Luftkrieg und Literatur* durch eine biographische Referenz markiert, konstruiert auch hier das „Ich“ des Erzählers eine Verbindungslinie zwischen der eigenen Familiengeschichte und der Familiengeschichte des Protagonisten. Es zeigt sich, dass der Ort Breendonk die inkommensurablen Erfahrungswelten der Täter und der Opfer verschränkt, indem er das furchtbare Wörtlich-Werden der politischen Hygien-Rhetorik verkörpert. Eine körperliche Abwehrreaktion des Erzählers beim Aufenthalt in Breendonk markiert diese Verschränkung als das eigene verdrängte Familienerbe: Beim Betreten der unterirdischen Verliese wird der Erzähler von einem Schwindelfall überwältigt, der mit diffusen Bild-, Wort- und Geruchserinnerungen einhergeht. Der Blick in die Tiefe beschwört das Bild des „Waschhauses von W.“ und der auf dem Schulweg gelegenen Metzgerei, deren Kacheln von dem „Benedikt [...] mit einem dicken Schlauch“ abgespritzt werden. Gleichzeitig vernimmt der Erzähler einen „ekelhafte[n] Schmierseifengeruch“, der sich „an einer irren Stelle“ im Kopf mit dem „mir immer zuwider gewesenem und vom Vater mit Vorliebe gebrauchten Wort ‚Wurzelbürste‘ verband“ (A 37). Der undeutliche Entwurf solcher „Schrecken der Kindheit“ (A 37), die durch den Ort Breendonk reaktiviert werden, evoziert in Alltagsbildern ein obsessiv geprägtes Sauberkeitsideal, das mit der Person des „Vaters“ verbunden und so als Element der eigenen Herkunft verortet wird. Dem familiär geprägten Erinnerungskomplex korrespondiert dabei die Handlungsmaxime einer völkischen ‚Hygienisierung‘ im Nationalsozialismus, deren strukturelle Korrelate die Gewaltpraktiken der Folter und des Lagersystems als Immun- und Quarantänesystem des homogenisierten Staates bilden. Die ausgesparte Konkretisierung einer Familiengeschichte des Ich-Erzählers – jenseits der fragmentarischen Wort- und Geruchserinnerung – profiliert die überindividuelle Signifikanz der in Breendonk inszenierten Heimsuchung. Der neuralgische Punkt, den der Ort Breendonk im Erzähler anrührt und der seiner Konfrontation mit der Lebensgeschichte des Protagonisten implizit zu Grunde liegt, ist der blinde Fleck einer familialen Tradition, der als unbewusst weitergereichtes Erbe die Herkunft des Erzählers konstituiert.

So verdeutlicht nicht nur die Rekonstruktion von Austerlitz' Biographie durch den Ich-Erzähler, dass es das implizite Moment seiner Vermittlung ist, das die Elemente der „zweifache[n] Identität“ (A 107) des Protagonisten im Sinne einer nachträglich ‚offenbar‘ werdenden Kausalität lesbar macht und seine Geschichte als Serie bedeutungsvoller ‚Offenbarungen‘ vorführt. Spezifisch für die Erzählkonstruktion von Austerlitz ist die Überblendung der Erzählinstanzen: So wie der Autor Sebald in *Luftkrieg und Literatur* seine Autorität, von den Bombenangriffen im Zweiten Weltkrieg zu erzählen, aus kontingenten Überschneidungen zwischen Daten aus seinem Familiengedächtnis und dem Lebenslauf der faktisch Beteiligten ableitet, wird Austerlitz' Biographie im Roman nur durch die Überblendung der Erfahrungen des Erzählers, des Protagonisten und seiner ermordeten Familie im emblematischen Bild einer gewaltförmigen Festungsarchitektur kenntlich. Nur solche kontingenten Referenzen können die Übergänge für eine ansonsten diskontinuierlich und inkommensurabel erscheinende Geschichte stiften. Aus diesem Grund sind die materiellen Grundlagen dieser Überblendungen und Überschneidungen – Lebensdaten, Photographien, Baupläne – auch nicht hintergebar: Es gibt keine verfügbare Erfahrung oder stringente Erzählform jenseits dieser medialen Kontextualisierungsversuche. Die gewaltsame Geschichte des 20. Jahrhunderts entzieht sich ihrer sinnstiftenden Erzählung.

Die biographische Erzählung des Protagonisten wird auf diese Weise zum Prozess einer Sinngebung des Sinnlosen, zur aporetischen Reaktion auf einen destruktiven Geschichtsverlauf, die in einer Art mnemonischen Interpretationswahn nach strukturellen Parallelen zwischen den Bruchstücken fahndet, um den verlorenen Zusammenhang in der erlebten Geschichte zu kompensieren. Die Funktion des Zuhörers im Text bzw. Interviewers im Zeitzeugengespräch, der als Erzähler und Vermittler von Austerlitz' Lebensgeschichte auftritt, ist demgegenüber die Integration dieser nicht erzählbaren Erzählung im Zuge ihrer fortgesetzten Vermittlung. Im Verfahren der Überblendung stiftet die doppelte narrative Konstruktion des Textes Übergänge zwischen den Teilen der Biographie, die sich dem Protagonisten nur in der Form ihrer totalen Übergangslosigkeit darbieten. Die Konstruktion dieser Übergänge ist dabei entscheidend an die assoziative Überformung der gehörten Biographie gekoppelt. Die artifizielle Synthese unvereinbarer Erfahrungsqualitäten bezieht sich auf gleichförmige Muster, die denkbare Kontinuitätslinien in einer übergreifenden Dynamik historischer Prozesse hervortreten lässt. Bezüglich der zu rekonstruierenden Lebensgeschichte aber gewinnen diese Muster ihre narrative Funktion durch ihre Äußerlichkeit und Zusammenhangslosigkeit gegenüber dem vermeintlichen Ziel dieser Rekonstruktion, der erlebten Erfahrung.

Anhand dieser Erzählkonstruktion von *Austerlitz* lässt sich folgende Kerndifferenz zwischen der Methode der Oral History und dem literarischen Projekt Sebalds festhalten: Gilt der Zeitzeugenbefragung im Kontext historischer Forschung die Überformung und modifizierende Konstruktion vergangener Ereignisse in der Regel als ein herauszufilternder Überschuss der Erzählung, so erscheint das Zusammenspiel aus Überblendungen und antagonistischen narrativen Deutungsmustern in *Austerlitz* als konstitutiver Faktor einer ermittelnden Rekonstruktion der Vergangenheit, der sowohl die gewaltsame Struktur der Geschichte als auch die Formen ihrer gewaltsamen Einprägung in die Opfer der Geschichte – als Metapher – zum Vorschein bringt. Dass diese Differenz erst auf dem Boden weitgehender Annäherungen zwischen Zeitzeugeninterview und Romanform Kontur gewinnt, hoffen wir deutlich gemacht zu haben.

#### LITERATUR

- Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis*, München.
- Benz, Wolfgang, Claudia Curio und Andrea Hammel (Hg.) (2003): *Die Kindertransporte 1938/39. Rettung und Integration*, Frankfurt/M.
- Blumer, Florian (1994): „Chapeau!“ Soziale Unterschiede in lebensgeschichtlichen Erzählungen, in: Gregor Spuhler, u.a. (Hg.): *Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History*, Zürich 1994, 57-78.
- Bohnsack, Ralph (2003): *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*, Opladen.
- Butzer, Günter (1998): *Verfahren poetischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München.
- Daston, Lorraine und Peter Gallison (2007): *Objektivität*, Frankfurt/M.
- Eigler, Friederike (2005): *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin.
- Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hg) (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlin/New York.
- Freud, Sigmund (1978): *Jenseits des Lustprinzips [1920]*, in: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, Frankfurt/M., 121-169.

- Fuchs, Anne (2004): Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa, Köln/Weimar/Wien.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge: Harvard.
- Jureit, Ulrike (1998): Flucht und Ergreifung. Übertragung und Gegenübertragung in einem lebensgeschichtlichen Interview, in: BIOS 1998 (11. Jg.), 229-241.
- Kallmeyer, Werner und Fritz Schütze (1977): Zur Konstitution von Kommunikationsschemata der Sachverhaltsdarstellung, in: D. Wegner (Hg.): *Gesprächsanalysen*, Hamburg, 159-274.
- Klein, Regina (2000): Am Anfang stand das letzte Wort. Eine Annäherung an die „Wahrheit“ der tiefenhermeneutischen Erkenntnis, in: BIOS 2000 (13. Jg.), 77-97.
- Kleist, Heinrich von (1985): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden [1805], in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, Bd. 2, München 1985, 319-324.
- Leh, Almut (2000): Forschungsethische Probleme in der Zeitzeugenforschung, in: BIOS, 2000 (13. Jg.), 64-76.
- Loftus, Elizabeth (1999): Remembering what Never Happened, in: *Memory, Consciousness, and the Brain: The Talinn Conference*, hg. Endel Tulving, Philadelphia, 106-118.
- Lytard, Jean-François (1989): *Der Widerstreit*, München.
- Meister, Jan-Christoph (2005): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin/New York.
- Mosbach, Bettina (2007): *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, Bielefeld.
- Niven, Bill (Hg.) (2006): *Germans as Victims. Remembering the Past in Contemporary Germany*, Basingstoke.
- Nohl, Arnd-Michael (2006): *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. Wiesbaden.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2002): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier.
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Trier.
- Plato, Alexander von (2007): Erinnerungen an ein Symbol. Die Bombardierung Dresdens im Gedächtnis von Dresdnern, in: BIOS 2007 (20. Jg.), 123-137.
- Polkinghorne, Donald (1988): *Narrative Knowing and the Human Sciences*, Albany.
- Poltronieri, Marco (1997): Wie kriegen die Deutschen das auf die Reihe? Ein Gespräch mit W.G. Sebald, in: Franz Loquai (Hg.): *W.G. Sebald. Porträt*, Eggingen, 138-145.
- Pralle, Uwe (2001): Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Interview mit W.G. Sebald, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 295, 22.12.2001.
- Schacter, D.L. (Hg.): *Memory Distortion. How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*, Cambridge MA 1995.
- Schütze, Fritz (1987): *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien [Studienbrief]*, Hagen.
- Sebald, W.G. (1999): *Luftkrieg und Literatur*, München.
- Sebald, W.G. (2001): *Austerlitz*, München.
- Straub, Jürgen (Hg.) (1998): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt/M.
- Tholen, Georg C. und Elisabeth Weber (Hg.) (1997): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien.
- Thomä, Dieter (2007): *Erzähle Dich selbst: Lebensgeschichte als philosophisches Problem*, Frankfurt/M.
- Welzer, Harald (2002): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München.
- Welzer, Harald, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall (2002): *„Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/M.

- White, Hayden (1990): Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie, in: Ders.: Die Bedeutung der Form, Frankfurt a.M., 40-77.
- White, Hayden (1991): Metahistory: die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/M.
- Young, James E. (1992): Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt/M.